

0- 783208

На правах рукописи

КРИВОШЕЕВА
Татьяна Николаевна

**ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ
СКУЛЬПТУРЫ ТАТАРСТАНА**
(ИСТОКИ, СТАНОВЛЕНИЕ, ПРОДОЛЖЕНИЕ ТРАДИЦИЙ)

*Специальность: 17.00.04 – изобразительное и декоративно-прикладное
искусство и архитектура*

АВТОРЕФЕРАТ
диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Москва
2010

Работа выполнена в отделе изобразительного и декоративно-прикладного искусства Института языка, литературы и искусства им. Г.Ибрагимова Академии наук Республики Татарстан

Научный руководитель:

кандидат искусствоведения
Рауза Рифкатовна Султанова

Официальные оппоненты:

кандидат искусствоведения
Сергей Игоревич Орлов

доктор искусствоведения
Владимир Геннадьевич Кудрявцев

Ведущая организация:

Казанский государственный
архитектурно-строительный
университет

Защита состоится «7» июня 2010 года в 11 часов на заседании
Диссертационного совета Д 009 001 01 при НИИ теории и истории
изобразительных искусств Российской академии художеств по адресу:
119034 Москва, Пречистенка, 21.

С диссертацией можно ознакомиться в филиале научной библиотеки
Российской академии художеств по адресу: Москва, ул. Пречистенка, 21.

Автореферат разослан «6» мая 2010 г.

Ученый секретарь диссертационного совета
кандидат искусствоведения

Н. Короткая

НАУЧНАЯ БИБЛИОТЕКА КГУ



0000727133

Общая характеристика работы

Актуальность темы исследования определяется, прежде всего, ее недостаточным освещением в российском искусствознании, в существовании объективной необходимости искусствоведческого анализа скульптуры Татарстана в рамках отдельного исследования. Поскольку этот регион представляет собой пример государственности одного из самых древних и многочисленных народов на территории Евразии, он имеет богатые исторические и культурные традиции, отразившиеся и в искусстве ваяния. Поэтапное изучение стилевой и жанровой природы скульптуры Татарстана создает основу для научно обоснованного осмысления качественных изменений скульптуры нового времени в целом и решения задач, стоящих перед скульпторами сегодня.

Степень изученности темы исследования.

Обобщающие сведения и исследования по истории духовной и материальной культуры татарского народа и края содержатся во многих трудах исторического, археологического и культурологического содержания. Таковы книги Г.М. Давлетшина¹, Н.А. Розенберг², Р.Г. Ахметьянова³, Д.М. Исакова⁴.

Скульптура в большинстве искусствоведческих трудов рассматривалась в контексте общей истории искусства, занимая весьма скромное место в сравнении с живописью и даже прикладными видами искусств. Наиболее фундаментальные исследования такого рода принадлежат Ф.Х. Валееву⁵, Г.Ф. Валеевой-Сулеймановой⁶, С.М. Червонной⁷, Д.К. Валеевой⁸. Ф.Х. Валеев в книге «Древнее и средневековое искусство Среднего Поволжья» дает подробное описание древнего прикладного искусства края от добулгарского периода до XV века, им впервые и наиболее полно собраны и систематизированы орнаменты казанских татар. В совместном труде Ф.Х. Валеева и Г.Ф. Сулеймановой-Валеевой «Древнее искусство Татарии» также соблюдена хронологическая описательная система прикладного искусства по

¹ Давлетшин Г.М. Очерки по истории духовной культуры предков татарского народа (истoki, становление, развитие). – Казань: Татарнигоиздат, 2004. – 431 с. с табл. и рис.

² Розенберг Н.А. Прорубить окно в Азию. Учебное пособие. – Ижевск; СПб.: Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, Изд. дом «Удмуртский университет», 2001. – 194 с.; он же. Веротерпимость как основа культурного развития Волжской Булгарии и Золотой Орды // Этно-национальные доминанты в культуре и искусстве Урало-Поволжья. – Ижевск, 2001. – С. 40–54.

³ Ахметьянов Р.Г. Общая лексика духовной культуры народов Среднего Поволжья. – М., 1981.

⁴ Исаков Д.М. Татары: популярная этнография (этническая история татарского народа). – Казань: Татарнигоиздат, 2005. – 159 с.

⁵ Валеев Ф.Х. Древнее и средневековое искусство Среднего Поволжья. Й.-Ола: Мар. кн. изд-во, 1975.

⁶ Валеев Ф.Х., Валеева-Сулейманова Г.Ф. Древнее искусство Татарии. – Казань: Татарнигоиздат, 1985.

⁷ Червонная С.М. Искусство Татарии: История изобразительного искусства и архитектуры с древнейших времен до 1917 года. – М.: «Искусство», 1987. – 352 с., илл.; она же. Искусство Советской Татарии. – М.: «Изобразительное искусство», 1978. – 294 с.; она же. Изобразительное искусство Советской Татарии. – М.: «Советский художник», 1983.

⁸ Валеева Д.К. Искусство Татарстана (XX век). – Казань: Изд-во «Туран», 1999. – 321 с.; она же. Искусство волжских булгар периода Золотой Орды (XIII – XV вв.). – Казань: «Фикер», 2003. – 240 с.

периодам и материалам. Пластика рассматривается в контексте прикладного искусства.

С.М. Червонная в книге «Искусство Татарии: история изобразительного искусства и архитектуры с древнейших времен до 1917 года» также дает характеристику пластических искусств в общем историческом контексте, а в книге «Искусство Советской Татарии» (1978) скульптуре отводит отдельную главу. Особенности скульптуры новых городов Татарстана анализирует Р.Р. Султанова в своем комплексном исследовании⁹.

Ряд научных трудов посвящен анализу некоторых аспектов древнего искусства. Д.К. Валеева в книге об искусстве волжских булгар периода Золотой Орды, упоминая о половецких балбалах, подчеркнула их влияние на культуру булгар¹⁰.

Древняя кочевническая тюркская скульптура, рассматриваемая в исследовании в качестве творческого источника этнически ориентированных скульпторов, достаточно подробно атрибутирована и стилистически описана учеными-историками. В работе представляется важным использование научной исторической, археологической и этнографической литературы, в частности исследований С.А. Плетневой¹¹, Г.А. Федорова-Давыдова¹², К.И. Красильникова¹³, С.В. Иванова¹⁴, Я.А. Шера¹⁵, А.Х. Халикова¹⁶, Е.П. Казакова¹⁷, искусствоведческих трудов Ариеля Голана¹⁸, Сиявуша Дадаша¹⁹.

О Мирзаджане Байкееве, первом татарском скульпторе-профессионале, имеется ряд публикаций в местной периодике начала XX века.²⁰ М.Н. Лебель отмечает его деятельность в статье о реставрации скульптуры в Государственном Эрмитаже²¹.

⁹ Султанова Р. Р. Искусство новых городов Татарстана. – Казань, 2000. – 194 с., ил.

¹⁰ Валеева Д.К. Искусство волжских булгар периода Золотой Орды (XIII – XV вв.). – Казань: «Фиксер», 2003. – 240 с.

¹¹ Плетнева С. А. Половецкие каменные изваяния / Свод археологических источников. Вып. Е4-2. – М.: Наука, 1976.

¹² Федоров-Давыдов Г.А. Искусство кочевников и Золотой Орды. – М.: «Искусство», 1976. – 228 с.

¹³ Красильников К.И. Древнее каменное искусство Лутанщины. – Лутанск: «Шлях», 1999. – 136 с.

¹⁴ Иванов С.В. Скульптура алтайцев, хакасов и сибирских татар. XVIII – первая четверть XX века. – Л.: Наука, 1979. – 194 с.

¹⁵ Шер Я.А. Каменные изваяния Семиречья. – М.: Л.: Наука, 1966. – 139 с.

¹⁶ Халиков А. Х. Маклашевская всадница // СА. – 1971. – № 1. – С. 106-117.

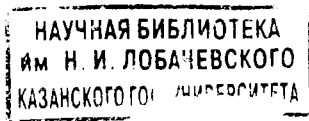
¹⁷ Казаков Е.П. Волжская Булгария и финно-угорский мир // FU. – 1997. – № 1. – С.33-54.

¹⁸ Голан Ариель. Миф и символ. – М.: Русслит, 1993. – 375 с., ил.

¹⁹ Дадаш Сиявуш. Теория формального изобразительного языка тюркской миниатюры. – Стамбул: «Мега», 2006. – 124 с., ил.

²⁰ Наиболее информативная статья принадлежала Ризе Ишморату. См.: Ишморат Р. Татар скульпторы Мирзажан Байкеев // Безнен Юл. – Казань, 1928, статья перепечатана: Казань утлары. – 2006. – № 2. – 28-30 бб. Статья вышла на татарском языке еще при жизни скульптора. Кроме того, в ж. «Безнен юл» в 1929 г. была опубликована статья Б.И. Урманче (также на татарском языке). Впоследствии о Байкееве были лишь упоминания. В 2006 г. в газете «Республика Татарстан» № 171 от 26.08 вышла статья Ф.Хабидуллина под названием «Далекое – близкое. Неоконченный портрет на фоне Эрмитажа»

²¹ Лебель М.Н. Реставрация скульптуры и произведений из цветного камня: Эрмитаж. История и современность. – М., 1990. – С. 317–322.



История становления скульптурного отделения в Казанской художественной школе подробно освещена Е.П. Ключевской, которая дала общую характеристику методики преподавания.²²

История и система преподавания в Академии художеств первой и второй половины XIX в., времени обучения двух поколений скульпторов, связанных с Казанской художественной школой (далее – КХШ), а затем и воспитанников скульптурного отделения, отражена в статьях М.А. Керзина в тематических сборниках академии художеств.²³ Вопросы преподавания и теоретические основы академии художеств освещаются в статьях О.В. Калугиной²⁴, С.М. Червонной²⁵. Уникальным источником для изучения истории КХШ является рукопись П.М. Дульского²⁶.

Творчество ряда скульпторов многократно рассматривалось и упоминалось в разных контекстах искусствоведами и другими специалистами. Так, в русскоязычной и татароязычной прессе, монографиях освещались произведения Баки Урманче²⁷, Ахсана Фатхутдинова²⁸, Асии Минулиной²⁹, Рады Нигматуллиной³⁰, Ильдара Ханова³¹, Кадима Замитова³². Сами художники пишут воспоминания и заметки об истории этого вида искусства в регионе, а также о методах создания своих произведений³³.

Представляется необходимым специальное комплексное исследование, включающее в себя анализ стилистических особенностей и рассмотрение этого вида искусства в международном и общезнаменном контексте.

²² Ключевская Е. П. Из истории скульптурного отделения казанской художественной школы (1904 – 1925 гг.) // Вопросы художественного образования: Л., 1985. – Вып. 39. – С. 50-59.

²³ Керзин М. А. Преподавание скульптуры в Академии художеств конца XIX – начала XX в. // Вопросы художественного образования. – Л., 1974. Вып. X. – С. 42-52; он же. Преподавание скульптуры в Академии художеств второй половины XIX в. // Вопросы художественного образования. – Л., 1974. – Вып. IX. С. 54-86.

²⁴ Калугина О.В. Скульптурный класс пореформенной Академии художеств. К проблеме традиций и новаторства // Русское искусство нового времени. Исследования и материалы. Сб. ст. – М. 2005. – Вып. 9. – С. 317-339.

²⁵ Червонная С.М. Академия художеств и регионы России. – М.: НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ, 2004. – 288 с.; она же. М. Роль Академии художеств в развитии национальных художественных культур народов СССР // Вопросы художественного образования. – Л., 1983. – Вып. XXXV. – С. 77-83.

²⁶ Дульский П. М. История Казанской художественной школы. Рукопись // НА ГМИИ РТ, ф. 4, оп. 2, ед. хр. 92-191.

²⁷ Новицкий А.И. Баки Урманче. – Казань: Татаркиноиздат, 1994. – 192 с.

Баки Урманче. Живопись, скульптура, графика. К 110-летию со дня рождения. Каталог выставки. – Казань: Заман, 2007. – 112 с. с илл.

²⁸ Шагеева Р. Г. Ахсан Фатхутдинов. – Казань: «Рухият», 2002. – 220 с. с илл.

²⁹ Кривошеева Т.Н. Сокровенная поэзия творений Асии Минулиной // «Казань». 2006. – № 8-9. – С. 215-223.

³⁰ Хисамова Д.Д. Рада Нигматуллина. – Казань: «Заман», 2005. – 144 с. с илл.

³¹ Султанова Р. Р. Искусство новых городов Татарстана. – Казань, 2000. – 194 с.

³² Шагеева Р. Г. Кадим Замитов. Буклет. – Казань, ЭХО «Инициатива», Музей национальной культуры Татарстана.

³³ Урманче Б. Габдулла Кариев бюстын ясаганда // Г. Кариев турында истэлеклэр; Абдрашитов А.Х. Зеркало души и времени. – Казань: Паритет, 2007. – 194 с.; он же. Рзымышления об установленных скульптурных памятниках в Казани с 1898 г. по 2005 г. – Казань. 2005. – 52 с.; он же. Калейдоскоп личностей. – Казань: Паритет, 2007. – 136 с.

Цели и задачи исследования. Целью настоящей работы является искусствоведческий и историко-культурный анализ скульптуры Татарстана, в том числе в ее историческом и территориальном контексте.

Для достижения поставленной цели определены следующие задачи:

- выявление истоков пластического искусства и выделение его характерных черт на протяжении пяти периодов его развития: 1) доисламский период; 2) период Золотой Орды и Казанского ханства; 3) губернский период в составе Российского государства; 4) советский период; 5) современный период;
- художественно-стилистический анализ основных источников пластического языка региона (монументальные и прикладные формы);
- историко-искусствоведческий анализ основных наиболее значимых произведений татарской скульптуры;
- характеристика особенностей становления и развития скульптурного отделения в Казанской художественной школе, его влияния на развитие этого вида искусства в регионе, роли академии художеств в формировании педагогических методов преподавания;
- определение на основе изучения творчества различных поколений скульпторов основных этапов становления и развития скульптуры в республике, места и роли в развитии скульптуры творчества наиболее ярких мастеров;
- раскрытие типологического сходства и различий между творчеством скульпторов различных поколений и на этой основе – общих закономерностей и ведущих тенденций развития скульптуры в Татарстане;
- рассмотрение татарского пластического искусства в контексте общетюркской культуры, западноевропейского и русского искусств.

Объектом исследования является круглая скульптура Татарстана. Под понятием «скульптура Татарстана» подразумевается искусство, выражающее этнопластические особенности художественной культуры татар, сложившиеся в творчестве художников татарской и других национальностей региона.

Предмет исследования – пластические концепции круглой скульптуры Татарстана. Автор не претендует на полноту охвата всего материала, учитывающую все персоналии и предметы пластики³⁴. Поэтому произведения прикладного, медальерного искусства и рельефы автор оставляет за рамками своего исследования.

Методология и методика исследования основываются на комплексном подходе к пониманию процесса эволюции скульптуры и искусствоведческом анализе конкретных художественных произведений с углубленным рассмотрением технологических приемов, а также историко-художественном осмыслении пластических тенденций.

³⁴ Прерванная исламом скульптурная традиция приняла другие формы – орнаментированная резьба и литье в различных материалах (камень, ганч, дерево, металл). В этом заключается усложненность изучения развития этого вида искусства в регионе.

В настоящей работе использованы следующие методы:

- метод формально-стилистического анализа произведений скульптуры с целью выявления и теоретического обоснования основных пластических тенденций в татарской скульптуре;
- сравнительно-исторический метод с целью сопоставления и анализа образно-пластического языка скульптуры на разных исторических этапах;
- типологический метод с целью выявления и анализа основных пластических решений в скульптуре XX века;
- описательный метод с целью выявления индивидуальных авторских подходов к образно-пластическому воплощению основных тем и решению пластических проблем на разных этапах развития скульптуры.

Источники. В диссертационном исследовании использованы: скульптурные произведения, экспонаты Болгарского государственного историко-архитектурного музея-заповедника, Национального культурного центра (НКЦ) «Казань», Государственного музея изобразительных искусств Республики Татарстан (ГМИИ РТ), Национального музея Республики Татарстан (НМ РТ), галереи «Хазинэ», музея Б.И. Урманче; экспонаты периодических выставок; произведения в мастерских скульпторов; композиционные работы студентов отделений скульптуры и художественной керамики КХУ им. Н.И.Фешина и филиала МГАХИ им. В.И.Сурикова; неопубликованные материалы, хранящиеся в Научном архиве ГМИИ РТ, Национальном архиве РТ; каталоги вышеперечисленных музеев.

Практическая значимость настоящей диссертации определяется тем, что результаты исследования существенно дополняют представления об истории и развитии татарской скульптуры и могут быть использованы:

- как источниковедческая основа для научных исследований;
- как учебно-методический материал для лекционных курсов и семинарских занятий;
- в практической работе скульптурного отделения КХУ им. Н.И. Фешина и филиала МГАХИ им. В.И.Сурикова в Казани;
- для дальнейшей разработки проблем национального пластического творчества.

Научная новизна. Впервые в отечественном искусствознании поставлена проблема эволюции татарской скульптуры, осуществлен анализ особенностей ее образно-пластического языка в историческом развитии, что позволило выявить доминирующие морфологические признаки, характерные для исторически значимых периодов, а также обозначить современные тенденции.

Был изучен процесс освоения татарской скульптурой общемирового художественного опыта, выделены исторические периоды, обусловленные различными социокультурными, религиозными, идеологическими факторами. Создана источниковедческая база для дальнейшего изучения татарской

скульптуры. Введены в научный оборот новые архивные документы (переписка М.И. Каца с П.М. Дульским, переписка А.Н. Вильям-Кудряшевой с П.М. Дульским, документы из архивов Татарского отделения ХФ СССР, СХ СССР, ВООПИК), рассмотрена еще не подвергавшаяся искусствоведческому анализу храмовая скульптура с. Аркатово Пестречинского района и с. Б. Кабаны Лаишевского района Татарстана.

В работе впервые рассмотрены половецкие каменные изваяния, каменная резьба и надгробия Казанского ханства, некоторые предметы прикладного искусства домонгольской Булгарии с точки зрения влияния на язык современной татарской скульптуры.

Апробация результатов исследования. Основные положения и результаты исследования получили отражение в тринадцати публикациях и докладах:

- на научных конференциях аспирантов и молодых ученых ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова (Казань, 2005 г., 2006 г.);

- на международной конференции, посвященной 120-летию Г. Тукая (Казань, 2006 г.);

- на международной конференции, посвященной 100-летию татарского театра (Казань, 2007 г.);

- на XVII Алпатовских чтениях РАХ, посвященных 250-летию Академии художеств (Москва, 2007 г.);

- на Российской научно-теоретической конференции «Развитие декоративно-прикладного и народного искусства как составная часть сохранения традиционной народной культуры» (Санкт-Петербург, 2007 г.);

- на международной научно-практической конференции «Истоки и эволюция художественной культуры тюркских народов», посвященной 150-летию со дня рождения педагога-просветителя и художника Шакирджана Тагирова (Казань, 2008 г.);

- на международной конференции «Татарская культура в контексте европейской цивилизации» (Казань, 2009 г.), а также в преподавании художественных дисциплин на отделениях керамики и скульптуры, семинарских занятиях для педагогов художественных школ республики, художественных училищ Поволжья и Приуралья.

Структура диссертации. Работа состоит из введения, трех глав, заключения, библиографического списка использованной литературы и архивов, списка условных обозначений и сокращений, словаря художников и архивных документов. Второй том состоит из иллюстративного материала и списка иллюстраций. Общий объем 321 страница.

Основное содержание работы

Рассмотрение диссертационной темы происходит от выявления общих и формально-образных предпосылок тюркско-татарской (1-3 параграфы первой главы) и европейской реалистической (3 параграф первой главы, 1-2 параграфы второй главы) традиций, через анализ их симультанности в искусстве XX века (3-4 параграфы второй главы) к выявлению их сочетаний и насыщению мировыми тенденциями в конце XX – начале XXI в. (5 параграф второй главы, третья глава).

Во **введении** обосновывается актуальность выбранной темы, степень ее научной разработанности, обозначены теоретические и методологические основы исследования, определены его цели и задачи, степень научной новизны и практическое значение.

Первая глава – «Истоки пластических традиций региона» – состоит из четырех параграфов и посвящена выявлению основных источников формотворчества, участвующих в формировании этнопластического мышления с древнейших времен и возникновению русской скульптуры на территории Татарстана.

В первом параграфе *«Некоторые особенности монументальной скульптуры тюрков (VI – XIII вв.)»* анализируются стилистические характеристики изваяний кыпчаков (балбалы). Существовало множество гипотез о происхождении и этнической принадлежности статуй, однако в конце XIX в. стало общепризнанным мнение, что оставлены они древними тюрками, потомками которых считают себя современные татары. На территории Татарстана известно одно изваяние (голова), оказавшееся во вторичной кладке XIV века в г. Булгар и отличающееся реалистичной трактовкой формы. Кроме того, есть устные свидетельства о балбале (этимология слова восходит к тюркскому «пращур», «дед-отец», от слова «балбал» произошло русскоязычное название «каменная баба») возле деревни Большие Байряки и об антропоморфном изваянии возле деревни Нижний Абдул³⁵. До сих пор нет научной атрибуции и анализа этого камня (считающегося священным среди жителей окружающих деревень), но обращает на себя внимание отдаленная схожесть с балбалами Центрального Казахстана и Сибири VI – X вв. и аналогичный способ установки при помощи четырех подпирающих камней. Однако, несмотря на то, что непосредственно на территории Татарстана такие объекты представлены скудно, яркая тюркская скульптурная традиция в сложении скульптуры региона играет значительную роль.

Основными и общими для этой скульптуры характеристиками являются ее статичность, фасадность, иконография лица, основанная на Т-образной

³⁵ Ахметзянов М.И. Борынгы балбал // Из истории Альметьевского региона. – Альметьевск, 1999. – Вып. 1. – С. 314-315.

форме, образуемой глазами (бровями) и носом, специфичность в сомасштабности частей тела (укрупненная верхняя часть тела относительно нижней), самой посадке фигуры (полуприсевшая, зачастую без шеи, подбородок низко на груди, плечи подняты почти на уровень ушей).³⁶ Кроме того, половецкие статуи различались высотой рельефа – от почти гравированной поверхности камня, барельефной трактовки формы до круглой скульптуры. Выделяются в отдельные группы статуи с птицами и с сосудами в руках.

В образном отношении привлекает внимание присущее всем статуям выражение умиротворенности, величавости, героизма и отваги. По выражению Ю.Одобринского, подобный образ, излучая духовный свет, создает неповторимое ощущение вечности и энергетический поток, вошедший в камень на века³⁷.

Половецкие каменные изваяния – монументальная форма прототюркской художественной традиции, послужившая протокультурой для современных тюркоязычных народов. Именно здесь был найден язык условного разговора с миром, в противоположность языку европейской реалистической традиции. Особенность восточного художника обозначена видением мира небуквально, «внутренним оком» (Сиявуш Дадаш).

Во втором параграфе *«Каменная резьба. Надгробия Волжской Булгарии и Казанского ханства как образцы мусульманского пластического мышления»* дается общая характеристика архитектурной и мемориальной каменной резьбы орнаментального характера. Объясняется специфическое отношение суннитской ветви исламства, укоренившейся на территории Татарстана, к искусству скульптуры. Вследствие этого отношения радикально изменилась система духовных ценностей и искусство круглой скульптуры было приостановлено на несколько веков. Однако представляется жизнеспособным предположение о глубинной морфологической связи мусульманских надгробий с тюркскими балбалами. Небуквальность этого арабо-мусульманского мироощущения восходит к древнеиудейскому мистицизму, опиравшемуся, в свою очередь, и на древнеарабские кочевые религиозные и племенные традиции³⁸. Сила художественного воздействия искусства суннитского ислама – в постижении совершенства Бога (Аллаха) через орнаментально-абстрактное многообразие воплощения красоты мира.

Поэтому с принятием ислама пластическое искусство проявляло себя преимущественно в архитектурных объемах и орнаменте, в развившейся до

³⁶ Отмечается, что большеголовость и коротконогость, присущая деревянной бытовой скульптуре хакасов и алтайцев конца XIX – начала XX века, свидетельствует об устоявшейся культовой традиции, продолжавшей существовать в некоторых регионах с древнейших времен.

³⁷ Одобринский Ю. Эволюция антропоморфного образа «людини-воїна» в монументальній скифській скульптурі (на укр. яз). – Академія мистецтв України. Мистецтвознавство України, збірник наукових праць, випуск восьмий. – Київ, 2007. – 407 с. – С. 52–62.

³⁸ Валеева-Сулейманова Г.Ф. Мусульманское искусство в Волго-Уральском регионе (с углубленным изучением истории и культуры ислама). Учебное пособие. – Казань: Магариф, 2008. – С. 15

высот совершенства эпитафий. Эта традиция пластического искусства была тесно связана с начертанным Словом. Стелы разных временных периодов имели свои различия. Однако общими для них были связь с архитектурой (например, использование мотива портала), стрельчатые, треугольные или полуциркулярные завершения, богато используемый растительный (в древнебулгарских – солярные знаки, птицы с раскрытыми крыльями и др.) орнамент в виде бордюров, розеток, а также знаменательная роль текста – цитаты из Корана, поэтические эпитафии. Тяготение к узорочью и эпитафийке пластического искусства ислама впоследствии стало одной из особенностей творчества многих скульпторов Татарстана.

В третьем параграфе *«Архитектоника произведений декоративно-прикладного искусства Волжской Булгарии и Казанского ханства»* раскрываются формальные принципы построения шедевров средневековья. Анализируя так называемую Маклашеевскую всадницу с точки зрения ее формального построения, автор расширяет круг гипотез происхождения ее образа. Прослеживаются некоторые принципы восточной миниатюры в шедеврах прикладного искусства (замки «булгарского» типа, женское височное украшение «уточка», коньковые подвески и т.п.), свойственные впоследствии станковой и монументальной скульптуре Татарстана.

Бронзовая статуэтка-замок Маклашеевская всадница, датируемая большинством исследователей XI веком, представляет собой полу женскую фигурку с ребенком (?) верхом на фантастическом животном. Правая нога и левая рука фигурки отсутствуют, что ряду исследователей дает повод относить ее к распространенным в искусстве тюркских племен медным фигуркам «уродцев». Как отметил А.А.Трофимов, вопросы «изуродованности» и происхождения ее образа в искусствоведении практически не затронуты. До сих пор превалирует версия, высказанная А.Х.Халиковым (нашедшим и впервые описавшим замок), в которой он опирался на легенду о происхождении рода хунну, а в животном увидел барса. Существующие порой диаметрально противоположные гипотезы (И.Л.Измайлов, А.А.Трофимов, А.П. Смирнов и др.) тем не менее не дают исчерпывающего ответа на проблему и одинаково умозрительны. Опираясь на некоторые фольклорные и литературные источники (К.Насыри, А.Н.Афанасьев и др.), автор предполагает возможность связи данного персонажа с распространенным у многих народов образом «половинника» и, что особенно притягательно, с образом Шурале, занимающим особое место в культуре Татарстана.

Среди найденных на территории края предметов искусства этот замок по своим объемно-пространственным качествам – явление уникальное. Скульптура захватывает пространство своеобразным перекрещиванием двух изобразительных плоскостей, в одной из которых помещено животное и дужка замка, в другой – непосредственно сама всадница. Начиная с менгиров, скульптурные или пластические произведения древности тяготеют к

обособленности объема от окружающего пространства. Последующие идылы, стелы, пластика прикладных вещей не имеют активной пространственной связи с воздушной средой. В композиции же всадницы эта связь настолько активна, что это ставит ее в один ряд с предметами искусства XX века. Пространство работает внутри произведения, образуя причудливые конфигурации отверстий, ограничиваемые фигурной дужкой, проходящей через пупок всадницы, сгибом руки, своеобразными воздушными акцентами просветов глаза и рта. Статуэтка вылеплена в круглом объеме, с энергично выявленным профилем, однако фигурка «ребенка» на груди решена в низком рельефе. Вполне вероятно, что это не ребенок, а некое обозначение какой-то второй сущности. Небольшой размер замка не лишает его монументальности. Интересно, что ключевые размеры скульптуры четко укладываются в пропорции «золотого сечения».

Подобные принципы построения выявляются и в некоторых других предметах прикладного искусства булгар, имеющих трехмерность (например, женское височное украшение «уточка» и коньковые подвески). Все они кроме символичности и нереалистичности образа имеют активное внутреннее пространство со своей системой пустот и тяготение к симметрии.

В четвертом параграфе *«Русская скульптура в Казанской губернии (XVIII – XIX вв.)»* анализируется русская составляющая в скульптуре губернии в преддверии перехода татарского народа к фигуративному искусству после нескольких веков ограничения. С середины XVI века, времени третьей и успешной попытки взятия Казани, происходит постепенное проникновение христианства. Однако татарская и русская традиции развивались в регионе параллельно, стремясь сохранять свои особенности. Намного позже первичная конфронтация религий сменилась сначала вынужденным, а затем плодотворным взаимопроникновением культур. Русское изобразительное искусство на территории Татарстана развивалось до конца XIX в. в двух направлениях: культовая деревянная резная скульптура и светская мемориальная городская. В параграфе описываются сохранившиеся немногочисленные культовые скульптуры из Троицкой церкви Свяжска, хранящиеся сейчас в ГМИИ РТ, а также находящиеся и сейчас в убранстве церквей сел Аркатово и Большие Кабаны.

Скульптуры предстоящих и иконостас, царские врата из Троицкой церкви Свяжска не являлись первоначальными составными частями ее убранства. Истинное происхождение их неизвестно. Царские врата исполнены в лубочном народном стиле в яркой сине-терракотовой цветовой гамме. Это отличает их от удлинённых, близких к классицизму фигур распятия и предстоящих из храма села Аркатово. Автор отмечает аналогию в иконографии распятия из села Аркатово и известного распятия из храма села Сириновское, в котором О.М.Власова видит обращение к академической традиции с вкраплениями элементов барочной резьбы. Отличие заключается лишь в качестве исполнения. Автор выдвигает предположение, что скульптурное

убранство храма в Аркатово также относится к началу XIX века и выполнено в стиле «библейского реализма» (А.В.Рындина). В Спасо-Преображенской церкви села Большие Кабаны Лаишевского района сохранилась скульптура «Сидящий Христос в терновом венце». Как отмечают исследователи, мастера, вырезая скульптуры для приходов, зачастую воспроизводят национальный тип (Н.Н.Серебrenников). Вероятность такого подхода есть и в этом образе.

Нельзя утверждать, что культовая деревянная пластика создавалась местными мастерами, а не передвижными артелями, так же как и нельзя утверждать обратное. Деревянные резные скульптуры и иконы относятся к числу наиболее сложных произведений для атрибуции и систематизации.

Далее в параграфе анализируется светская мемориальная скульптура, появившаяся в Казани во второй половине XIX века, из которой известны три памятника – Г.Р.Державину (Г.Гальберг), Александру II (В.О.Шервуд) и сохранившийся до настоящего времени бюст Н.И. Лобачевского (М.Диллон). Все они создавались вне Казани столичными авторами и выполнены были в классическом стиле – местной традиции установки подобных работ еще не существовало.

Из русского пластического наследия Казани стиля модерн отмечается также лепнина, обильно украшавшая архитектуру, фонтаны, металлическое убранство в виде флюгеров, наверший, оград.

В заключение первой главы выделены три основных ранних источника пластической образности региона – это тюркская монументальная скульптура, прикладное искусство булгар и казанских татар и более поздние, но являющиеся преддверием академической составляющей в скульптуре региона русская культовая деревянная резьба и городская скульптура.

Выявлены также наиболее значительные особенности, актуальные для современной этнически ориентированной скульптуры:

сущностные:

- небуквальность, символичность, знаковость;
- морфологические:
- фронтальность (фасадность);
- связь с линией, эпиграфикой, орнаментом;
- цельность, монолитность (от каменной скульптуры) или наличие внутреннего пространства (исходящее от образцов прикладного искусства);
- тяготение к симметрии.

Вторая глава «Развитие пластических искусств в Татарстане (конец XIX в. - 90-е годы XX в.)» посвящена процессам освоения татарской скульптурой общеевропейских пластических ценностей.

В первом параграфе **«Зарождение академической школы»** представлены собранные автором материалы о Мирзаджане Байкееве (1862-1942) - первопроходце в татарском пластическом искусстве, который заложил основы европейской школы ваяния и впервые обратился к жанру

реалистического портрета, не свойственному мусульманской культуре. Значимость миссии Байкеева для русской культуры – в его музейной деятельности (как реставратора и хранителя в Эрмитаже), для татарской – в утверждении и внесении в жизнь новых пластических принципов образности.

Во втором параграфе *«Развитие и становление академической школы в Казани»* рассмотрена роль скульптурного отделения Казанской художественной школы (открывшегося в 1904 году) как центра академического образования, изучены особенности образовательного процесса, приведены исторические материалы о выдающихся преподавателях и учащихся.

На сложение педагогической традиции повлияли преподаватели скульптуры П.В. Дзюбанов и В.С. Богатырев.

Ключевыми фигурами в образовании и наставниками преподавателей КХШ и их учеников являлись В. Беклемишев и Г. Залеман. В академической мастерской В.Беклемишева учились П.Дзюбанов, В.Богатырев, Я.Кац, у Г.Залемана получал уроки пластической анатомии Н.Фешин. Эти скульпторы-педагоги, будучи очень разными в своем творчестве, принадлежали, однако, к одной и той же дореформенной школе в Академии художеств, когда изящество изображаемого имело первостепенное значение.

Исходя из писем П.В.Дзюбанова в Совет АХ, где он настаивает на введении живой натуры уже на подготовительном курсе, чтобы не «отучить учеников любить ее», автор делает вывод о приоритетах в педагогической деятельности и методах преподавания скульптуры П.В. Дзюбановым. Согласно традициям академической школы, на начальном этапе дипломные работы были ограничены тематически, что, тем не менее, способствовало демонстрации высоких профессиональных качеств, знания пластической анатомии, способности передавать активные и нюансные психологические состояния.

Казанскому периоду его творчества свойственен дух критического реализма, идеи передвижничества; в работах отражены бытовые сцены и народные типажи.

В параграфе автор выявляет некоторые неизвестные факты творческой биографии Я.(М.)И.Каца (ученика П.Дзюбанова, В.Беклемишева и Г.Залемана), отразившие судьбу художника эмиграции, покинувшего родину в 1920-е годы.

Очевидно, педагогические методы В.С. Богатырева не расходились с методами его предшественника и принципами собственной творческой работы. В *«Условиях приема учащихся в КХШ»* в годы преподавания В.С. Богатырева говорилось, что во всех трех классах работают с живой модели. Таким образом, тенденции, намечившиеся еще в практике Дзюбанова, утвердились официально. Скульптурное отделение в этот период состояло из головного, фигурного и натурального классов.

В монументальной скульптуре В.С.Богатырев создал (совместно с М.Я. Харламовым) большой горельеф *«Народы России»* для мраморного зала этнографического музея при Русском музее императора Александра III в 1907-

1912 годах (по данным из каталога скульптуры Русского музея). В Казани он стал одним из тех, кто осуществлял план монументальной пропаганды. В 1919 году на месте бывшего памятника Александру II напротив Исторического музея В.С.Богатырев поставил фигуру рабочего³⁹ («Пролетарий»), известную сейчас лишь по фотографии. Величественная поза рабочего была грамотно соотнесена с помпезным пьедесталом.

В ГМИИ РТ хранятся работы В.С.Богатырева «Женский портрет», «Катенька» и портрет Н.И.Фешина, отличающиеся тонким психологизмом. Все они говорят о глубоко лиричном мироощущении автора. Портрет Фешина полон внутреннего горения, вдохновенной сосредоточенности модели. Образ художника вылеплен темпераментно, динамично, он словно скала возникает из пены прибора.

Н.И. Фешин, учившийся и преподававший в КХШ, вошел в историю искусства как живописец стиля «модерн», но как творческая личность универсального типа оставил свой след и в скульптуре. Учитывая, что модерн стал переходным стилем от искусства второй половины XIX века, с его стремлением к реалистической передаче наблюдения, к творческому методу искусства XX века, когда ради приближения к истинному требуется преобразование реальности и создание новой⁴⁰, именно «Салаватулла» Н.И. Фешина стал первым примером этого процесса в национальной школе портрета. Впоследствии эта линия продолжится в творчестве Б.Урманче и скульпторов конца XX – начала XXI века. Некоторые излом и болезненность, присущие эстетике модерна, соединившись с татарской национальной нотой и общечеловеческим религиозным контекстом, создали произведение, достойное мирового признания.

В параграфе отмечаются среди учеников В.С. Богатырева Карлис Зале (впоследствии выдающийся скульптор Латвии), Владимир Кудряшев и Григорий Козлов.

Г.А. Козлов в 1919-1923 годы возглавлял одну из скульптурных мастерских школы⁴¹, позже, до 1926 года, преподавал в Москве, где и вступил в АХРР. В 1926 году он участвовал в масштабной выставке АХРР «Жизнь и быт народов СССР» («Башкир-батрак», «Портрет молодой татарки» и другие). Художественная эстетика в русле ленинского плана монументальной пропаганды и социалистического реализма была для Козлова органичной и родственной, он был взращен ею и сам же ее творил. Им был создан один из первых памятников В. И. Ленину возле Смольного.

³⁹ ГРМ, скульптура XVIII – начала XX века. Каталог. – «Искусство», Ленинградское отделение, 1988.

⁴⁰ Тулузакова Г.П. Каталог выставки произведений Н.И.Фешина в ГМИИ РТ 22 ноября 2006 – 20 января 2007. – Казань: Замак, 2006. – 112 с. с илл.

⁴¹ В эти годы школа была преобразована в Казанские высшие художественно-технические (художественно-технологические) мастерские, с 1922 по 1923 – Казанский художественно-технический (художественно-технологический) институт, с июля 1923 – АРХУМАС. Среди учеников Г.А. Козлова – Б.И. Урманче.

Путь в искусстве Владимира Кудряшева был более тернист в связи с некоторым несовпадением его мироощущения с официально утвержденным художественным методом. Художник часто, не будучи удовлетворенным своими работами, уничтожал их. Тем не менее в Татарстане сохранились некоторые его скульптуры. В Национальном музее РТ имеется коллекция из 15 произведений малой пластики из дерева 1922 года. Эти острохарактерные фигурки нищих, крестьян, других персонажей из народа были сделаны по заказу Кредитартельсоюза. В них удивляет динамизм поз, нестатичность, крутые развороты фигур, свойственные лепной скульптуре⁴².

Автор выдвигает гипотезу о связи двух работ В.Кудряшева, хранящихся в Музее изобразительных искусств РТ: «Голова старика» и «Голова бородатого мужчины». Вероятно, эти произведения являются двумя вариантами одного и того же замысла, причем один из них («старик») остановлен на середине работы. Скульптуры В. Кудряшева 1930-х годов для стадионов и выставок в Москве: «Детство», «Атлет», «Скульптура с двумя младенцами», «Материнство», – выполненные в характерной для советской скульптуры этого времени декоративно-монументальной манере, отличаются стремлением уйти от индивидуализации, создать общечеловеческий идеал и его представление о гармонии вне времени и пространства.

В заключение параграфа отмечается, что начальный этап существования скульптурного отделения в КХШ – явление неординарное для региона. В начале XX века Казань на фоне сравнительно бедной светской скульптурной среды получила мощное влияние академического образования в области ваяния. Воспринятые новые веяния пореформенной Академии художеств выражались в виде введения работы с живой натуры на ранних стадиях обучения, а также в большей демократичности в выборе тем. Тематика включала в себя как аллегории, мифологию, так и сюжеты из жизни простого народа.

Поиски в области авангарда, нового формообразования затронули скульптурное отделение, когда школа была преобразована в Государственные Свободные Художественные мастерские. Были попытки ввести новые категории и закономерности искусства, разрабатываемые в те годы в стенах ВХУТЕМАСа и других учебных заведений Москвы и Петрограда, в мастерских Г.А. Козлова и А.К. Кузнецовой-Ливановой. Но явления эти были единичны и не оставили следа⁴³.

Основные принципы преподавания сохранялись прежними, несмотря на некоторые различия в методах отдельных художников. Главным оценочным критерием удачной или неудачной работы служил сюжет, тема, литературная

⁴² Улемнова О.Л. Выбор В.В. Кудряшева: замысел и воплощение // Владимир Кудряшев. Рисунок, живопись, скульптура. – Москва, 2006. – С.11.

⁴³ Ключевская Е.П. Из истории скульптурного отделения казанской художественной школы (1904 – 1925 гг.) // Вопросы художественного образования. – Л., 1985. – Вып. 39. – С. 56.

подоплека (в 1920-е годы, следуя плану монументальной пропаганды, в станковых эскизах в программах для конкурсных дипломных работ присутствовала тема портрета исторического деятеля, революционера, литератора и т.д.). Основой обучения оставалось копирование натуры (от античных образцов и далее к живой натуре). В законченной работе поверхность заглаживалась до передачи телесности. В композиционных работах персонажи несколько идеализировались. Скульптуре было присуще сложное движение («работа» вкруговую, с различных точек зрения, не фасадная). С этими качествами в регионе утвердилось совершенно новое понимание пластической формы.

В третьем параграфе *«Характеристика скульптуры Татарстана периода социалистического реализма (1930-60 гг.)»* дается общая картина этого вида искусства после отъезда всех скульпторов и их учеников, работавших в КХИ, которая в эти годы претерпела множественные преобразования. Обучение во вновь образованных на базе КХИ учебных заведениях осуществлялось в русле государственной политики того времени. Так, например, в Казанском художественно-педагогическом техникуме оно выстраивалось в русле прикладного, доступного для народа искусства («надо думать не о талантах-одиночках, а о массовой средней культуре»). В целом творчество скульпторов этого периода развивалось в рамках конкретизированной в 1930-е годы государственной политики СССР в области литературы и искусства, направленной на повышение роли классических традиций и придание им качеств «социалистического реализма» как метода, требующего от художника умения «уловить революционное развитие и воспитать в его русле зрителя или читателя». ⁴

Ленинский план монументальной пропаганды также дал скульптуре совершенно определенное направление, неизбежно ведущее национальные самобытные культуры к обезличиванию и нивелировке.

В 30-е годы у скульптуры, адресованной широким народным массам, появляется функция украшения различных общественных объектов. После Великой Отечественной войны массовым движением стало установление мемориалов, посвященных Победе, памятников безымянному бойцу и бюстов земляков, павших на фронте. В основном это были тиражные работы, лишенные индивидуального почерка автора. Начавшаяся в это время практика стала повсеместной и приняла значительные масштабы. Это красноречиво иллюстрируют архивные документы ВООПИК, в одном из которых (уже в 70-е годы) дается острая критика массовости этого явления и несогласования проектов с центром, что подчеркивает наличие тяжкого пресса худсоветов и тотальной несвободы творчества в устанавливаемых скульптурах.

Наиболее значительные произведения 30-х годов XX века связаны с именем Садри Ахуна (1903–1987), выпускника Академии художеств по

⁴Терц Абрам (А.Синявский). Что такое социалистический реализм? // ДИ. – 1989. – № 5. – С. 19.

мастерской А. Матвеева (1931), прошедшего школу Р.Р. Баха, Л.В. Шервуда. Прожив в Казани немногим больше 20 лет, он оставил заметный след как скульптор, педагог и общественный деятель. В своем творчестве он выразил традиции татарского народного искусства и русской реалистической скульптуры. Лишь с его приездом в Казанском художественном училище вновь ненадолго возникает скульптурное отделение, взрастившее группу мастеров, впоследствии вошедших в историю искусства Татарстана, – В.Маликова, Н.Адылова, Р.Нигматуллин. Автор дает характеристику его творчества, в котором наряду со скульптурным портретом присутствовали парковая пластика, фонтаны («Владыкой мира будет труд») и жанровые композиции на татарскую национальную тему.

В возглавляемом С.Ахунем татарском отделении СХ СССР секция скульптуры была крайне малочисленна (4 человека). В это время в Казани работал известный скульптор-антифашист В.В.Ламмерт, эмигрировавший в СССР еще в 30-е годы. К концу 50-х обстановка меняется с приездом Г.Зяблицева, В.Маликова, Р.Нигматуллиной, В.Рогожина, Н.Адылова. Возвращается из Средней Азии Б. Урманче, внесший большой вклад в развитие скульптурного портрета в Татарстане.

Далее в параграфе анализируются различные творческие подходы к символическим портретам работы двух мастеров: Б.Урманче («Сагыш», «Сююмбике») и Н.Адылова («Батыр», «Сююмбике»). «Сагыш» Б.Урманче автор диссертации считает знаковым произведением, являющимся продолжением мотива национальной поэтики, заложенного Н.Фешиним в «Салаватулле» и отражающегося в недосказанности, намеке, нюансе при определенной сдержанности внешнего проявления эмоций. Таким образом была заложена база для дальнейшего развития национальных традиций в русле символизма, обобщения, знаковости.

В четвертом параграфе *«Тематическое и жанровое своеобразие станковой и монументальной скульптуры»* рассматривается отражение национального характера пластики на примере интерпретации тем, в которых наиболее ярко отразились история, культура и этнопсихологические особенности татарского народа (фольклор, быт, костюм, полихромия, мелодика и т.п.). Эти темы – татарский театр и мотивы творчества и биографии народного поэта Г. Тукая. В них скульптура смогла проявить себя во всем многообразии жанров. Так, в интерьере театра и в выставочных залах неизменно присутствуют скульптурные портреты выдающихся театральных деятелей, драматургов, актеров, декоративная пластика, запечатлевшая сценки из спектаклей, символические обобщенно-философские произведения. В мемориальной скульптуре отмечаются работы Б.Урманче, Р.Нигматуллиной, Ф.Фасхутдинова, М.Гасимова, Н.Гайфуллина. Портреты Ф.Амирхана, Н.Исанбета, Г.Ильяси, К.Тинчурина и других театральных деятелей, созданные

Ф.Фасхутдиновым, трогают наивом, тяготеющим к монументализму языческого обожествления.

Выполненные в мраморе портреты Г.Кариева (Б.Урманче) и Г.Камала (Р.Нигматуллина) отличаются друг от друга трактовкой образов. Так, бюст Г.Камала можно отнести к парадным портретам, так как он официален и укрупнен, фронтален и строг по композиции. Г.Кариев же напротив, изображенный в свободной позе, утончен и поэтичен. Портрет этот камерный, создает ощущение философской многомерности. К ряду мемориальных относятся портрет М.Салимжанова (М.Гасимов) и памятник И.Кудашеву-Ашказарскому (К.Замитов). Однако К.Замитов, зарекомендовавший себя скульптором, склонным к символике и обобщению, в этой работе словно не нашел верной ноты в формальном языке, что ему вполне удавалось в камерных портретах Г.Тукая.

Особое место занимает театр в творчестве Р.Нигматуллиной. Если для портретов она применяет мрамор и бронзу, то для сюжетных композиций использует шалом и мастику. Эти материалы позволяют ей выразить такие характерные особенности искусства татар, как полихромия, любовь к украшательству, детализации. В созданных в шаломе репликах реальных спектаклей («Галиябану», «Голубая шаль», «Ходжа Насретдин» и др.) она часто использует условное зеркало сцены – это либо наличник окна, либо дверной проем, часть интерьера или склоненное дерево, которым она замыкает пространство. Например, «Галиябану» у Нигматуллиной представлена лирической сценкой у окна, в холодной перламутровой цветовой гамме. Эти приемы она применяет и в работах, посвященных Тукаю.

Та же тема у скульптора Н.Гайфуллина решается совершенно в другом ключе, она обобщается, принимает надвременные символические формы. Образ Галиябану у него величав и статичен, ассоциируется с древними женскими ликами различных скульптурных традиций, но особенно ярко читается тюркскость – близко посаженные раскосые миндалевидные глаза, ярко выраженные надбровные дуги. С двух сторон лик девушки обрамляют искаженные театральные маски, словно преследующие ее злые духи. Это эпический образ, как и другие работы Гайфуллина, посвященные театральной маске и татарскому театру («Диалог», «Первому татарскому театру посвящается», «Маска с руками» и др.).

Авторы, работавшие в данном направлении, были относительно свободны от идеологического давления, поэтому тематика их произведений и состав персонажей характеризуются широтой выбора и небанальностью трактовки. Театральная скульптура внесла заметный вклад в процесс становления национальных традиций пластики.

Разнообразно отражена в творчестве скульпторов и тукаевская тема. В ней также следует выделить основные направления – мемориальное (памятники и портреты поэта), камерная станковая скульптура и декоративная (по мотивам

творчества). Самым значительным памятником, увековечившим образ поэта, стала скульптура С.Ахуна (в соавторстве с Л.Е.Кербелем и Л.М.Писаревским). Работать над этим образом Ахун начал еще во время войны, впоследствии воплотив его в памятник героической интерпретации. Примечательна архитектура сооружения. Фигура установлена на высоком восьмигранном постаменте, вырастающем из более широкого четверика с усеченными углами. Это прямая цитата архитектурной традиции Булгарии. Так, в основе конструкции сохранившейся до настоящего времени «Черной палаты» г. Болгара лежит восьмерик на четверике. Нижняя часть постамента памятника деликатно украшена мотивом орнаментальной резьбы, также характерным для болгарской архитектуры.

В этой части параграфа даются характеристики памятника Тукаю Е.Шулика, мемориального комплекса в селе Новый Кырлай (Б.Урманче), Древу Поэзии И.Ханова, в котором образ поэта трактуется нетрадиционно, метафорически, используется архитектура прикладного искусства древних болгар.

Галерея станковых портретов Г.Тукая еще более обширна. Автор исследования останавливается на портретах, исполненных Б. Урманче, В. Маликовым, К. Замитовым. Портреты К.Замитова («Поэт», «Тукай», «Друзья», «Г.Тукай», «Вдохновение») замечательны своим лаконичным стилизованным подходом, заострением портретной характеристики, акцентировкой определенных черт. Тукай у него узкоплеч, скуласт, по эмоциональной характеристике – доверчив и беззащитен. Одновременно благодаря специфической поверхности шамота, покрытой сетью кракелюр, создается впечатление камня, обкатанного ветрами булыжника, вечности.

Отмечается своеобразный подход к этой теме у Р.Нигматуллиной. Ее работы в мастике охватывают как иконографию самого Тукая (его детство и юность – «Воспоминания. В семье старухи Шарифы», «Мон», «Родная деревня» и др.), так и круг его литературных персонажей («Шурале», «Коза и баран», «Су анасы» и др.). Порой они (поэт и его персонажи) встречаются в рамках одной композиции («Игра в щекотки», «Мон»).

В параграфе исследуются различные интерпретации образа Шурале (Б.Урманче, А.Фатхутдинов и др.).

В первой половине XX столетия преобладала реалистическая трактовка образа поэта с долей идеализации (первые установленные памятники), позже усилилась психологическая концепция (Б.Урманче), к концу века получили свое развитие обобщенно-абстрактные портреты (К.Замитов) и метафорические композиции (И.Ханов). Реалистическая трактовка, однако, существует параллельно и до настоящего времени.

Пятый параграф *«Приобщение к мировым тенденциям современной пластики (конец 1960-х – 80-е гг. XX века)»* посвящен переходному моменту к модернистским тенденциям в республике, связанному с оттепелью 60-х годов.

Первым таким событием стало открытие в 1967 году монумента павшим в борьбе за Советскую власть (скульптор В.Маликов, архитекторы А.Спориус и Г.Пичуев). Новаторство проявилось в стилизации трактовки фигуры и применении алюминия как скульптурного материала. Позже появились бетонные скульптуры И.Ханова, развившего эти достижения и снявшего в регионе каноны и ограничения господствующего в искусстве стиля. Творческая интеллигенция начала осмысливать новые тенденции, языковую метафоричность формально-пластических решений. Некоторая агрессивность и резкость раннего творчества И. Ханова – один из творческих откликов на оттепельные веяния того времени. Так, в стеле «Расстрел» (Казань) и скульптуре «Родина-мать» (Н.Челны) прочитывается стиль графики 20-х годов, героика линогравюр К. Чеботарева, кубистический авангард начала XX века. Скульптурными аналогами и источниками ранних произведений отмечаются формальные поиски И.Цадкина, Э.Неизвестного, В.Сидура и др. Позже, в декоративных фонтанах Казани и Н. Челнов, И.Ханов уходит от агрессивного геометризма и склоняется к поискам более поэтичных текучих природных форм в стилистическом слиянии арабской вязи и скульптуры К. Бронкузи. Восприняв мировые тенденции модернизма в пластике, И.Ханов неизменно опирается на архаическое искусство, подпитывается древней культурой. В его скульптурах усматриваются архитектурные закономерности тюркских балбалов и бронзовых предметов декоративного искусства. Так, «Родина-мать» (1975), выполненная в манере кубизма, построена по принципу древнего мегалита. Она вызывает различные поэтические ассоциации (многоликий Симуург, птица Феникс) и неоднозначна в прочтении. Установка такого «формального» памятника было прогрессивным и не оцененным достойно событием для Татарстана. У памятника сразу появились горячие приверженцы и такие же противники (А.Ремакль).

Далее в параграфе рассматриваются декоративные фонтаны И.Ханова, в которых он продолжает тему куба и шара, вводит контррельеф и внутреннее пространство, в качестве декоративного дополнения - цветную смальту. Апофеозом пластических поисков мастера стало скульптурное оформление бульвара Энтузиастов в Набережных Челнах в 1980-е годы. Этот период творчества И.Ханова автор исследования связывает с влияниями пластики Г. Мура и архитектурных мотивов А.Гауди. Мотивы мавританского востока (использование смальты, цвета, волнообразных живых форм) возникли в скульптурах татарского художника, совершив виток, протяженный во времени и пространстве.

Скульптурное творчество И.Ханова феноменально тем, что отразило течения и направления мирового пластического модернизма от А. Архипенко до Г. Мура. Используя тенденции модернизма, он передал через форму этнический архетип формообразования, объемного мышления национальной

арханки, сделал близкими и доступными достижения мировой культуры, органично внедрив их в национальный контекст.

В *заключении главы* дается оценка преобразованиям в искусстве XX века, прогрессивным и отрицательным сторонам передвижничества, перетекшего в «социалистический» реализм, что привело к нивелированию национальных особенностей в скульптуре. Тем не менее, в этот период скульптура приобрела новые художественные средства, что позволило ей вылиться в последующей эпохе в обогащенную реалистической школой синтетическую форму.

В *третьей главе «Современные тенденции в пластике Татарстана (конец XX – начало XXI в.)»* рассмотрены особенности вступления скульптуры Татарстана на путь свободного от идеологических догм развития, на путь открытия новых возможностей самовыражения. В этой главе выявляется продолжение основных традиций в скульптуре региона и влияния на них мировых пластических концепций.

Продолжение академических традиций реалистической школы раскрывается в параграфе *«Возрождение академической школы в Казани»*. В течение всего XX века продолжалась практика установки памятников московскими скульпторами (В.Е. Цигаль, Е.В. Цигаль, П.П. Яцино, Ю.Г. Орехов). В этой практике всегда находил свое воплощение и местный национальный колорит, который использовался авторами в виде каких-либо элементов украшения (например, элементы татарского орнамента в трибуне-пьедестале памятника В. Ленину, скульптор П.П. Яцино, архитектор А.И. Гегелло). На фоне возникновения и поисков различной стилистики, начавшихся в постсоветский период, появился новый ряд памятников реалистического направления, посвященный личностям и событиям. Среди поздних наиболее значительными являются – памятники К.Фуксу и Ф.Шаялину московского скульптора А. Балашова и «Памятник зодчим Кремля» А. Демченко.

В рассматриваемый период возродилась казанская академическая школа, что во многом было связано с возобновлением работы скульптурного отделения в КХУ (преемнике КХИ), открытием филиала МГАХИ им. Сурикова на его базе и, в частности, с именем скульптора и преподавателя А.М.Минулиной, освоившей в равной степени опыт ленинградской (петербургской) и московской скульптурных школ. Благодаря произведениям этого мастера в различных жанрах и художественных формах можно увидеть, как идет процесс развития реалистической скульптуры на современном этапе. В параграфе анализируются работы Минулиной в городской среде – фонтан «Голуби», памятник павшим в Афганистане, памятник Кул Гали (в соавторстве с А.Балашовым), бронзовая скульптура В.И. Качалова в интерьере БДТ им. В.И. Качалова, многофигурные композиции «Памятник казанской водовозке» и «Меценат Галимзянов». Фонтан и памятники Кул Гали и Качалову выполнены в классической манере. Монумент же павшим в Афганистане воинам

отличается нетрадиционной трактовкой этой темы. Героем композиции является предметный мир, воспроизводящий атмосферу событий этой войны. Вещественный ряд, состоящий из походной сумки, снарядов, бинокля, конвертов писем, фотографий и тому подобного выполнен гиперреалистично. Предметы патинированы словно самим временем.

В республике в последнее время появились и скульптуры, не несущие государственно-значимой смысловой нагрузки, не являющиеся идеологически или политически обусловленными. Их объединяет смысловая направленность, реалистический язык, соответствие реальным размерам персонажей. Это нечто среднее между памятником и так называемым паблик-арт (public art), искусством в общественном пространстве. Таков «Памятник почтальонке и связисту», установленный в г. Елабуге (В. Демченко). Мода на подобные «памятники» пришла из-за рубежа и быстро распространилась в постсоветском пространстве. Памятники Казанской водовозке и Меценату, выполненные А. Минулиной в таком формате, тем не менее тоже несколько отличаются от подобных произведений. Кроме сюжетной и смысловой подоплеки (в памятнике меценату, например, главный герой – меценат А.Галимзянов словно дает детдомовским детям путевку в жизнь, проводя их в школу) они имеют в своей архитектонике, в ритмах, доминантах вертикалей и текучих горизонталях и диагоналях незаметный для неискушенного зрителя мелодический строй арабской графики.

На скульптурных отделениях КХУ (А.Минулина) и филиала МГАХИ им. Сурикова (А.Бичуков, А.Минулина) уже сложилась определенная система преподавания, в которой прослеживаются как принципы обучения в АХ начала XX века, так и новые методики. Основой педагогических приемов А.Минулиной является углубленное изучение пластической анатомии, изучение конструктивных принципов построения формы. Отправной точкой и основой в композиции традиционно для академической школы являются сюжет и реалистическая трактовка образа.

В традициях реалистической школы продолжают работать и другие мастера: А.Абдрашитов, Р.Нигматуллина, М.Гасимов, Р.Шикова, Л.Зиминая, А.Рученин, П.Бердников, А. Кудряшов, В.Рогожин и др.

В параграфе *«Этническая составляющая в творчестве скульпторов»* основное внимание уделяется осмыслению в пластическом искусстве духовно-мировоззренческих и художественных аспектов татарской культуры. Возрождение этнического прототипа – процесс, коснувшийся всех регионов современной России. Искусством Татарстана и особенно скульптурой еще не в полной мере освоены традиции формального языка модернизма как авангардного течения XX века (несмотря на творчество отдельных скульпторов, в республике отсутствует общественный вкус в этом направлении). По справедливому определению Ю. Нигматуллиной, модернизм в Татарстане запоздал. Автор следует определению модернизма (кубизма,

абстракционизма, символизма и др.) как художественной практики, несущей пафос отрицания, но создающей свой целостный позитивный образ эпохи (И.Ханов, И.Башмаков, А.Минулина и др.). Именно символический язык модернизма в таком понимании термина продолжает осваиваться скульптурой республики. Современные тенденции постмодернизма с его мозаичностью и отсутствием пафоса и обращенности в будущее проявляются локально в малой пластике некоторых художников (И.Хасанов, Р.Асадуллин). В настоящее время невозможно достаточно четко определить признаки постмодернизма во многих «формальных» произведениях. Однако такие черты, как смешение стилей (Р.Асадуллин, А.Фатхутдинов, К.Замитов) и жанров (К.Замитов, И.Башмаков и др.), коллаж (И.Хасанов, Р.Асадуллин, А.Кудряшов), цитата (И.Башмаков), ирония (А.Фатхутдинов, И.Хасанов, А.Кудряшов и другие), многосмысловая подоплека, нашли своеобразное отражение в пластике. В параграфе характеризуются пластические эксперименты и инсталляции И.Хасанова, металлические объекты Р.Асадуллина.

Главной же особенностью периода конца XX – начала XXI в. стал возросший интерес скульптуры к архетипам языческой и мусульманской культур.

Особое место в этом контексте занимает самобытное творчество А.Фатхутдинова, питающееся неким этнокультурным источником общности людей Прикамья и Предуралья (А.Фатхутдинов получил художественное образование в Нижнем Тагиле) и заявившее о себе в 70-е годы, намного опередив повсеместный всплеск национальных движений в искусстве. В параграфе рассматриваются его циклы «Обереги», «Шурале», «Третированные», «Зират. Кабер ташлары» («Кладбище. Намогильные камни»), исполненные в дереве. Цикл «Обереги» связан с языческой тенгрианской тематикой, к которой художник подходит философски, свободно используя и расширяя мифологический ряд персонажей, придумывая новых героев. Разнообразные лики Шурале отражают разные периоды жизни, мысли и переживания их создателя. Цикл «Зират. Кабер ташлары», который питается исламскими истоками и состоит из символических мусульманских надгробий, постоянно пополняется новыми элементами различных конфигураций и размеров. Это цикл, посвященный скорби, оплакиванию, тоске по ушедшим и утраченному. В нем автор использует текстовую графику, орнамент, цитаты архитектуры каменных надгробий, разнообразное тонирование. «Третированные» – цикл, представляющий линию соцарта в творчестве мастера. Некоторые работы из этого цикла перекликаются с темой драматических перипетий в истории татар у Н.Гайфуллина («Крещение», «Спецпереселенцы» и др.). Циклы А.Фатхутдинова – яркое выражение самоосознания татарского народа, его существенных качеств ментальности. В их переплетении языческих и мусульманских истоков – природное чувство этнической сопричастности.

Национальная составляющая творчества А.Минулиной раскрывается в основном на примерах женских образов. Это «Гульчечек», «Ай-кызы», «Алтынчеч», «Скифская ждущая» (Ливан), скульптурная группа «Сон». Подчеркивается тяготение к треугольнику и мотиву полумесяца во многих из названных работ, к менгиру в работе, созданной на симпозиуме в Ливане, проводится параллель с «парящим ангелом» Э.Барлаха в трактовке скульптурной группы «Сон».

Этот период открывшегося жизненного пространства для имманентной сущности татар актуализировал знаковую, небуквальность выражения тематической основы и вариативность формообразующих подходов в скульптуре. В этом отношении особенно интересны творческие поиски Т.Субханкулова и К.Замитова. В работах Т.Субханкулова можно проследить как реплики монументальной кочевнической скульптуры, так и признаки архитектуры предметов декоративно-прикладного искусства. Скульптор может «решить» бронзовую вещь в стилистике древнего камня или филигранно вырубить камень, подобно металлической пластике. В поле его самобытного этнического мышления нет ограничений и пределов. Для его творчества нехарактерно натуралистическое копирование природы. Так же и в работах К.Замитова преобладает тяготение к знаку, пластическому обобщению. Многим работам в шамоте и гипсе скульптор придает фактуру покрытого сетью кракелюр, потрескавшегося от времени камня.

Стилизованные символические произведения стали приобретать и монументальные формы. В этом отношении знаковой является скульптура «Хоррият» («Свобода») К.Замитова, символизирующая «импульс новой духовности» (Р.Шагеева) татар в 1990-е годы. Автор анализирует ее в контексте постсоветского пространства, сопоставляя с подобными монументами в Казахстане, Чувашии, Украине. Также делается акцент на ее стилистическое происхождение от бронзовой миниатюры домонгольской Булгарии – нереалистическое изображение идеи, условность как образа, так и его интерпретации; тяготение к симметрии, к знаку (в мусульманской культуре – к Букве, арабеску); ограниченное размахом крыльев-рук пространство, представляющее собой самостоятельную выразительную единицу разомкнутого круга.

В конце параграфа делается вывод об исчезновении межжанровых барьеров в формообразовании, что стало характерной особенностью этого периода. Черты древней мелкой пластики отражаются в формальном языке парковой и монументальной скульптуры (И.Ханов, К.Замитов, Т.Субханкулов и др.), и, наоборот, станковые произведения имеют отголоски монументальных изваяний кыпчаков (К.Замитов, Н.Гайфуллин, Т.Субханкулов, А.Фатхутдинов, Т.Кривошеева и др.).

В последнем параграфе этой главы *«Казанские симпозиумы как пример синтеза пластических школ»* рассматриваются произведения первого

симпозиума по камню, которые ярко и наиболее полно иллюстрируют современные тенденции в развитии пластики региона.

В параграфе раскрывается значение симпозиумного движения и делается обзор трех республиканских симпозиумов, среди которых именно первый стал знаменательным событием (явлением) в культуре Татарстана. В нем отразились, оттолкнулись друг от друга и сплелись Восток и Запад, прототюркские, исламские, общеевропейские пластические традиции. Среди произведений симпозиума автором выделены с определенной долей условности три стилистические группы – работы нефигуративного формального характера; скульптуры, выполненные в европейской реалистической традиции и произведения, в создании которых использованы прямые и глубинные цитаты древней кочевнической культуры. Отдельно рассмотрена работа Ф. Нуриахметова «Нурлы Казан», представляющая собой своеобразную интерпретацию исламского наследия. Решая скульптуру через образ Буквы, который является наиболее значимым визуальным образом в искусстве и культуре ислама, одновременно он закладывает в нее скрытую фигуративность (мать и дитя), прибегает к сложному центрическому движению, отказываясь от фронтальности, использующей одну плоскость письма.

Благодаря разносторонности художественных предпочтений и интерпретаций, синтезу приемов симпозиум отразил современное состояние этого вида искусства в России с одной стороны, с другой – обозначил направления развития татарской скульптуры в ее национальном преломлении.

В **заключение главы** отмечается, что с возвращением Татарстана на путь свободного развития открылись новые возможности для национального искусства. Поскольку скульптура очень материал- и трудозатратный вид искусства, то появление исторически и художественно значимых произведений предполагает существование общественного заказа. Необходимо соответствующее отношение национальной элиты к скульптуре и скульптору, ее умение понимать язык пластики и стремление использовать его в общении со своим народом.

В **Заключении** обобщены основные результаты исследования.

В историческом процессе национальное своеобразие развития татарского пластического искусства проявилось в различных стилевых тенденциях.

Этнически ориентированная татарская скульптура связана пластическим языком с древними тюркскими изваяниями, прикладным искусством Волжской Булгарии, мусульманскими традициями.

Принятие ислама прервало древнюю языческую традицию, но, в отличие от Европы и немусульманского Востока, не заменило языческие источники творчества религиозными. Актуальным стало использование в архитектуре, прикладном искусстве узорчатого рельефа в форме геометрического и растительного орнаментов, арабески и каллиграфии как орнамента.

Автором творчески распространен на произведения монументальной скульптуры метод искусствоведческого анализа миниатюры Сиявуша Дадаша. Изучены образцы древней пластики, выделены наиболее значительные и актуальные для современной этнически ориентированной скульптуры особенности: небуквальность, неизобразительность; показ, знак (в противоположность описанию, рассказу); фронтальность; связь с линией, письменами, тяготение к рельефу (барельефу); цельность, монолитность (качество, присущее монументальной скульптуре кыпчаков); симметрия (нарушенная, неабсолютная, живая); наличие внутреннего и внешнего пространства (свойственное предметам прикладного искусства булгар), участвующего в композиции, а также присущие татарскому искусству в целом полихромия и арабеск.

Присоединение Казанского ханства к Российскому государству открыло новые возможности взаимодействия культур, но не принесло заметных творческих идей: татарская национальная традиция развивалась в собственном русле, а удаленность Казани от столицы Российского государства препятствовала реализации серьезных монументальных проектов европейской школы.

На основании сравнительного анализа источников выделены два направления русской культуры, развивавшиеся в регионе до конца XIX века: культовая деревянная резная скульптура в стиле барокко (деревянное убранство Смоленско-Богородицкой церкви села Аркатово, Троицкой церкви Свияжска, Спасо-Преображенской церкви села Б. Кабаны) и светская мемориальная городская скульптура, тяготеющая к классицизму (Г. Гальберг, В. Шервуд, М. Диллон).

Появившаяся на рубеже XIX–XX веков возможность творческого общения с культурными центрами Российского государства открыла новые источники художественной образности – в скульптуре это проявилось в творчестве первого татарского профессионального скульптора Мирзаджана Байкеева, создававшего портреты деятелей татарской культуры.

Основание в Казани художественной школы способствовало становлению профессионального скульптурного образования, освоению местными авторами русско-европейских принципов пластики, отличающихся следующими характерными особенностями:

- скульптура воспринимается со всех ракурсов (а не только фронтально), ей присуще сложное пространственное движение;
- произведения акцентированы на сюжете;
- пластические формы трактуются реалистически (П.В.Дзюбанов, Я.И.Кац, В.С.Богатырев, Г.А.Козлов, В.В.Кудряшев и др.).

Художественная жизнь Казани в эти годы теснейшим образом связана с духовными процессами, происходящими в России, что обуславливало синкретический характер творчества художников начала века (В.В. Кудряшев,

Н. И. Фешин). Впоследствии эти черты проявились в творчестве Б. Урманче (1960 – 70-е гг.), И. Ханова (1970 – 80-е гг.). Некоторые художники вошли в историю татарского искусства одной-двумя работами. Автор дополняет творческий портрет М. Каца подробностями, неизвестными до настоящего времени.

Монументальная пластика в стиле социалистического реализма выдающимися достижениями не представлена. В этот период татарскими скульпторами больше внимания уделялось малой пластике и портретному жанру:

- портреты основоположников идеологии, вождей и героев (В.С.Богатырев, Б.И.Урманче, И.А.Новоселов);
- идеализированно обобщенные портреты рядовых строителей нового общества (В.В.Кудряшев, Г.А.Козлов);
- реалистичные образы выдающихся деятелей истории и культуры (Б.И.Урманче, Р.Х.Нигматуллина, Н.И.Адылов);
- свободно-опоэтизированные любимые народом литературные, фольклорные, исторические персонажи (В.В.Ламмерт, Б.И.Урманче, Н.И.Адылов и др.);
- выполненные в глубоко личностной, психологической манере частные портреты (Б.И.Урманче, Н.И.Адылов).

С начала шестидесятых годов XX века благодаря «оттепели» в политической обстановке в стране произошел перелом и в пластическом искусстве Татарстана. В этот период были созданы заметные произведения монументальной скульптуры, в которых их авторами – В. Маликовым («Завет») и И. Хановым («Расстрел», «Родина-Мать», «Энергия», «Ангел-хранитель», «Древо жизни») - были освоены и применены не исчерпавшие себя в начале XX века общеевропейские художественные методы и формы модернизма, в частности кубизма и символизма. Монумент В.М. Маликова на Арском поле характеризуется тем, что впервые был использован новый образный язык и новаторское применение материала (алюминий). Скульптурное творчество И. Ханова феноменально тем, что отразило течения мирового пластического авангарда (А. Архипенко, Г. Мур, О. Цадкин, В. Сидур, Э. Неизвестный). Используя тенденции модернизма, он передал через форму этнический архетип формообразования, объемного мышления национальной архаики. Мастер своим творчеством формально открыл пути дальнейшего развития скульптуры Татарстана в русле постмодернизма.

Освобождение творцов от жесткой идеологической опеки на рубеже XX-XXI веков дало значительный импульс творческим поискам. Символический язык, ранее присущий только мелкой пластике, зазвучал не только в станковых и малых формах, но и в монументальных произведениях («Хоррийат» К. Замитова и «Древо поэзии» И. Ханова), а признаки древнего монумента проявились в станковой скульптуре (Н. Гайфуллин, А. Фатхутдинов, А.

Минулина, Т. Субханкулов, К. Замитов, А. Кислов, Х. Латыпов, Р. Габбасов и др.).

В современном искусстве эпохи глобализма трудно следовать одной традиции, но также трудно и искусственно привнести в богатую своими традициями почву тенденции, еще не доступные ее менталитету. Однако авангардистские (модернистские) направления русского и мирового искусства открыли путь к синтезу культур. Эстетика постмодернизма также осваивается и приобретает новые формы в рамках родового мышления. Это тоже своеобразный путь развития национальной традиции, которая проявляет себя сама исподволь не только в формальном языке, архетипе, но и в недосказанности, многозначности, которая свойственна искусству Востока и художественному мышлению татар, когда в одном произведении синтетически сочетаются приемы древней этнической стилистики и европейской скульптурной школы.

Основные публикации по теме диссертации
в ведущих рецензируемых научных журналах и изданиях,
определенных ВАК:

1. Т.Н. Кривошеева. Скульптура в театральном фойе // Сцена. – 2009. – № 3 (59). – С. 38-42. (0,4 а.л.)
2. Т.Н. Кривошеева. Маклашеевская всадница как образец пластического искусства // Вестник Чувашского университета. – 2009. – № 1. – С. 338-341. (0,5 а.л.)

Публикации в других изданиях:

3. Т.Н. Кривошеева. Увековеченная память // Казань. – 2006. – № 7. – С. 87-91. (0,4 а.л.)
4. Т.Н. Кривошеева. Первые шаги ваятелей // Казань. – 2006. – №8-9. – С. 198-205. (0,6 а.л.)
5. Т.Н. Кривошеева. Сокровенная поэзия творений Аси Минулиной // Казань. – 2006. – №8-9. – С. 215-223. (0,5 а.л.)
6. Т.Н. Кривошеева. Габдулла Тукай и мотивы его творчества в произведениях пластического искусства // Тукай мирасы һәм хэзерге заман: халыкара фэнни-гамэли конференция материаллары. – Казань. – 2007. – С. 303-307. (0,4 а.л.)
7. Т.Н. Кривошеева. Татарский театр в скульптуре Р. Нигматуллиной // Культура XX века и Татарский театр: материалы Международной научно-практической конференции. – Казань. – 2007. – С. 227-228. (0,3 а.л.)
8. Т.Н. Кривошеева. «Маклашеевская всадница» как образец пластического искусства // Сборник работ молодых ученых и

аспирантов «Проблемы языка, литературы и народного творчества». – Казань: ИЯЛИ, 2007. – Выпуск 4. – С. 94-98. (0,5 а.л.)

9. Т.Н. Кривошеева. Некоторые стилевые особенности монументальной скульптуры кипчаков // Искусство тюркского мира. Истоки и эволюция художественной культуры тюркских народов: материалы Международной научно-практической конференции, посвященной 150-летию со дня рождения педагога-просветителя, художника Ш.А. Тагирова (Казань, 17-18 апреля 2008). – Казань: Заман, 2009. – С. 270-274. (0,4 а.л.)
10. Т.Н. Кривошеева. Творчество скульптора Ильдара Ханова: традиции и новаторство // Татарская культура в контексте европейской цивилизации: материалы Международной конференции. – Казань. – 2009. – С. 115-120. (0,5 а.л.)
11. Т.Н.Кривошеева. Пластика в художественной культуре домонгольских булгар // Художественная культура и искусство Волжской Булгарии VII – XIII вв. (в печати). (0,9 а.л.)
12. Т.Н.Кривошеева. Илдар Ханов иджаты: традицияләр һәм новаторлык (на тат. языке) // Шәһри Казан. – 2010. – № 39 (4771) – С. 5. (0,4 а.л.)
13. Т.Н.Кривошеева. Миссия Ильдара Ханова // Республика Татарстан. – 2010. – № 71-72 (26708-26709) – С. 3. (0,3 а.л.)

Общий объем публикаций по теме диссертации – 6,1 авторских листа.

10

Подписано в печать 20.04.10 г. Форм. бум. 60х80 1/16. Печ. л.2,0.

Тираж 150. Заказ № 104.

Отпечатано с готового оригинал – макета в ООО «Вестфалика»

г. Казань, ул. Б. Красная, 67. Тел.: 236-62-72